Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 45 (1993)
Heft: 9

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Jurassic Park

Regie: Steven Spielberg
USA 1993

Pierre Lachat

Naheliegenderweise hat Steven Spielberg in Walt Disney einen Vorfahren erspürt und strebt nunmehr ausdrücklich dessen Nachfolge an. Seit etlichen Jahren prangen die beiden Markennamen schon ganz regelmässig nebeneinander auf denselben Vorspanntafeln bestimmter Trickfilme. Ganz wie der sagenhafte Ältere veräussert auch der Nachkomme seine Erzeugnisse längst auf dem Allerweltsmarkt. Gross und klein zählt zu seinen Kunden. (Das sind alle und keiner, wie jedermanns Freund niemandes Freund ist.)

Was die Misserfolge angeht, ist das Vorbild sogar verschiedentlich übertroffen worden. Auch ist es kein Versehen, wenn im Sortiment des Jüngern eine typische Disney-Altlast wie der Peter-Pan-Stoff auftaucht. Mit der Knabenfigur aus dem Kindermärchen identifizierte sich Spielberg schon als Student. Seither ist der Springinsfeld vom natürlichen Reifeprozess verschont worden wie kaum ein anderer Erwachsener. Die überfällige Loslösung von den Helden der Pubertät scheint hoffnungslos verpasst. Noch heute erkennt er sich vermutlich in den beiden Kindern wieder, die die wichtigsten nichttierischen Darsteller von «Jurassic Park» sind.

Unter diesem Titel geht eine Materialschlacht vonstatten, bei der etwelcher Disney-Geist ins Feld geführt wird. Namentlich dürfte die Sache, die der Titel (im engeren Sinn) bezeichnet, die kühnsten Träume aller vorausblickenden Schausteller jenes traditionsreichen Hauses erfüllen. Im Mittelpunkt steht nichts anderes als ein eigentliches Disneyland von den Ausmassen einer mittleren Kanarischen Insel; und zwar ist es eines, das authentische Urzeitmonstren in überwachter Halbfreiheit ausstellt.

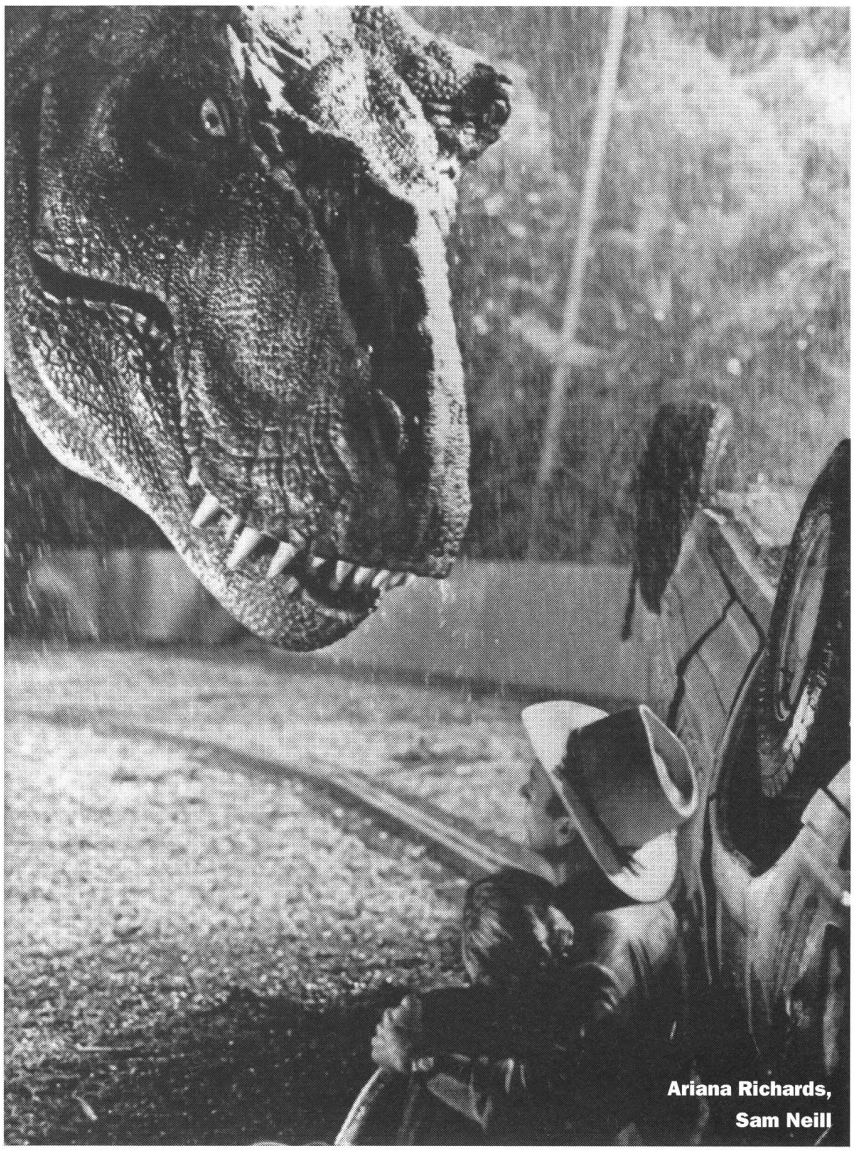
Viele hundert Kilometer weit fliegt man übern Ozean bis dahin. Anspruchslos-aufgekratzte kleine Trickfilme mit wissenschaftlichem Anstrich erklären dem ankommenden Besucher, wie das gentechnisch induzierte Dinosaurier-Revival zustandegekommen ist. In den Brutkästen sieht er allerliebste Bronto- oder Tyranno-Junge ausschlüpfen. Bequeme Safari-Geländefahrzeuge auf Leitschienen bringen ihn dann zu den Exponaten selbst. Die ausgewachsenen Neo-Urtiere werden hinter elektrisch geladenen Zäunen gehalten und entsprechend ihrem vegetarischen oder nichtvegetarischen Appetit mit halben Bäumen oder ganzen lebenden Ziegen gefüttert. Durch eine Halle mit turmhohen Skeletten wie aus konventionellen naturgeschichtlichen Museen gelangt man am Ende der Rundfahrt ins Refektorium. Serviert werden dort geschnetzelter Urwaldriese und Filets vom Velociraptorkalb. (So stellt es sich der auch nicht gerade einbildungskraftlose Kritiker jedenfalls vor.) Souvenirs sind beim Ausgang erhältlich wie an jeder Kinokasse, kalorienarme Gummisaurier inbegriffen.

Das Logo des jurassischen Schauparks disneyscher Prägung ist identisch mit dem Logo des Films selbst. Vermutlich erstmals in der Geschichte kommerzieller Grossproduktionen erhält (von der Leinwand herab) das Publikum aus der Handlung selbst heraus die filmeigene Werbung noch einmal um die Ohren geschlagen, sicherheitshalber. Herkömmliches Marketing richtet die Verkaufsargumente nach dem Film. Spielbergs Spezialisten versuchen, im Ansatz das Umgekehrte zu tun. Das Produkt entwickelt sich zur Weiterführung der Reklame mit den teilweise gleichen Mitteln. Das geschieht der Einfachheit halber, damit sich die Werber nichts mehr ausdenken müssen.

Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion beginnen zu verschwimmen. Was man uns unterzujubeln versucht, ist der Wunsch, es gäbe tatsächlich eine Dinosaurierinsel von der gezeigten Art und sie vermöchte den Film, mit dem man sich leider noch behelfen muss, überflüssig zu machen. (Quengeln da nicht schon verwöhnte Fratzen: Mami, wann gehen wir in den Dino-Zoo?) Denn noch einträglicher als ein Kinostück vom Park wäre zweifellos ein solcher selbst, und dementsprechend streichen mehrere Szenen dessen kommerzielles Potential hervor. Die aufgesetzte Skepsis eines Financiers von der Wallstreet wird binnen Stunden ausgeräumt, und die Sache kann ihm plötzlich gar nicht teuer genug sein.

Bestimmte Forscher behaupten, sie dächten im Ernst an eine Wiederbelebung des einen oder andern historischen Lebewesens, dessen genetische Information angeblich aufgefunden wurde. Was im Lichtspiel noch Phantasie ist, macht man uns weis, könnte eines Tages wirklich werden. Doch ist zu vermuten, dass nur im Auftrag von Reklame-Agenten so geredet wird. Jedenfalls fällt auf, dass es gerade rechtzeitig auf die Premiere hin geschieht.

Spielberg raunt geheimnisvoll von einer *science eventuality*, die da an die Stelle der Science-fiction trete, und setzt sich dem Verdacht aus, als erster gewisse Ansprüche erheben zu wollen, sollte es dereinst zu einer konkret bewirtschaftbaren Wiederbelebung jurassischer genetischer Information kommen. Er hätte dann immerhin schon einen Namen samt fixfertigem, weltweit eingeführtem Logo anzubieten. Zur Schau stellen würde man dann wieder gleich wie jetzt beim Film, nach der Maxime: Werbung ist mehr als das halbe Unternehmen, sie beansprucht im Budget ja auch den grössten Posten.



Ariana Richards, Sam Neill

Der Film unterstellt, es sei sowieso gefährlich, wenn just derjenige, dem das Revival gelingt, auch noch selber die Rolle des Zirkusdirektors übernimmt. (Woraus zu schliessen ist, die Aufgabe wäre Erfahreneren zu überlassen.) Unter der wohlmeinenden, aber leichtfertigen Leitung Hammonds (Richard Attenborough) brechen die Urechsen aus und verzehren und zertreten, wen sie kreuzen. Die Story des Films (nach dem Roman von Michael Crichton) hat das Ungefähre einer Rahmenhandlung. Die Schauspieler sind entsprechend durchweg schwach.

Wie Ungeheuer aus einem Horrorfilm wetzen dann die Dinosaurier hinter den Kindern her. Nach der Art unerschrockener Pfadfinder (unter Anwendung frühentwickelter Computerkenntnisse) müssen die Kleinen die rasenden Monster gegeneinander ausspielen, um sie wieder hinter die geladenen Zäune zurückzuweisen. In einem zeigt sich die Fiktion dann doch wieder als jedem denkbaren Disneyland überlegen: Sie vermag geisterbahnartig das grösste anzunehmende Desaster in der Geschichte der Schaustellerei samt seiner Bewältigung wenigstens vorzuspielen. «Jurassic Park» versieht diese Aufgabe mit einem grausamen Humor und einer surrealistisch-angriffigen Poesie von etwelcher Grossartigkeit und Originalität. Der Schrecken entfaltet sich dank sorgsam dosierter Steigerung und anhand von präzis gesetzten Vorzeichen, Echos und Wiederholungen. Von den vielen atemberaubenden Verfolgungssequenzen sind fast alle auf pure Schock- und Alptraumwirkung aus. Aber sie operieren mit einer plastischen Plausibilität, wie sie nur bei vergleichbaren Klassikern (etwa «King Kong» von 1933) vorgebildet ist. Die Vollendung rührt nicht etwa nur von den geschliffenen Spezialeffekten her, sie beruht auch auf einem feinen Gespür für rhythmische Montage. Dass die primordialen Launen der Evolution wieder lebendig geworden sind, will man mit wohligem Entsetzen ganz einfach als gegeben annehmen – wenigstens für die Dauer einer Vorstellung.

Die intensiven Bildfolgen sind geeignet, jedes Gemüt zu beuteln. Ob sie kleinern Kindern zu geruhsamen Nächten verhelfen, wäre zu erproben. Niemals hätte Disney sein Publikum zum Schreien gebracht, selbst wenn er dazu imstande gewesen wäre; und treibt man Scherz mit den ungenügenden Sicherheitsvorkehrung eines Parks, dreht sich der Alte im Grab.

Ganz von selber ergibt sich die Nachfolge des Micky-Maus-Erfinders durch den cineastisch gebildeten Peter Pan offenbar doch nicht. Der notorisch behäbige, didaktische Stil des Erblassers entspricht keineswegs dem, wovon der Erbe zur Zeit seiner eigenen Anfänge ausgegangen ist. Und noch wenn er sich auf die Methoden des Älteren besinnt, ist dem Jüngern anzumerken, wie sehr er einmal auf Thriller und B-Movies bedacht war, statt auf Familiengängiges um jeden Preis.

Man wäre versucht, von einer modifizierten Formel Disney-Spielberg zu sprechen. Was dem Kreis der Lieben zumutbar scheint, erhält einen Horror-Habitus verpasst. Alpträume im Kinderzimmer werden Alltag. Spiel' schön mit dem Velociraptor, der dich zerreisst. Schliesslich ist gerade ihre Grausamkeit das Natürlichste an der Natur. ■

Madadayo

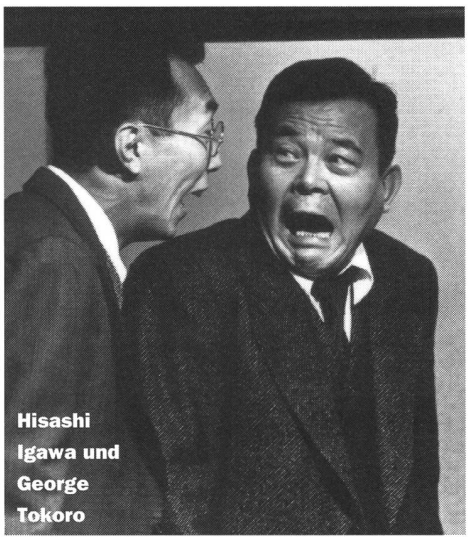
Regie: Akira Kurosawa
Japan 1993

Martin Schlappner

Nicht weil sie seinem eigenen Leben gleiche, habe er «Madadayo», die Biografie eines Erziehers, gedreht. Vielmehr habe es ihn gedrängt, in einem Japan, in welchem die Schüler das immer gleiche tote Wissen eingetrichtert bekommen, die Geschichte eines Lehrers zu erzählen, der seiner Schüler Geist wie Herz geformt hat. Es ist eine Geschichte, die kurz ist, erzählt man sie entlang den Ereignissen. Ein Professor, der an einer höheren Schule die deutsche Sprache unterrichtet, verlässt mitten im Krieg, im Jahr 1943, sein Pult, da er fortan von den Erträgnissen seiner Bücher leben kann. Doch in einer Bombennacht wird sein Haus zerstört, seine Bibliothek brennt aus. Was ihm und seiner Frau bleibt, hat Platz in einer Hütte, die zwischen den Ruinen stehen geblieben ist. Später kann er in ein neues Haus ziehen, ein kleines zwar, doch mit einem Garten und einem Teich davor – traditonell der Ort der Naturempfindung und der Meditation.

Seine Schüler sind es, nicht jene nur der Klasse, die er zuletzt unterrichtet hat, sondern auch ältere, die für ihn das Haus haben bauen lassen. Es sind denn auch die Besuche dieser Schüler, die ihn beglücken; er nimmt sie als die Äusserung einer lebenslangen Verehrung entgegen, auch wenn sie ihm zuweilen als Heimsuchung erscheinen mögen. Die Verehrung hat ihr Ritual, dessen Höhepunkt alljährlich des Professors Geburtstag ist. Dann treffen sich Lehrer und Schüler zu einem Fest, das sich zwar stets in der Trunkenheit aller auflöst, ein jedes Mal aber mit der Erkundigung eröffnet wird, ob der Meister bereit sei, in die andere Welt hinüberzugehen. «Ma-dadayo!» (Noch nicht!) antwortet der Verehrte jedesmal mit fester Stimme.

Abwehr des Todes, aus Angst vor ihm? «Madadayo» endet nicht mit dem Tod, sondern mit einem Traum, der ein Traum über die Kindheit ist: die Zeit des Spielens, des Versteckspiels, bei dem einer gesucht wird, der aber nie bereit ist, sich finden zu lassen. Ein Film des Lebens also, der Freude am Leben, auch wenn der Körper allmählich hinfällig wird. Keineswegs ein Film von der Angst vor dem Altern, sondern einer, der mit leiser Ironie, mit milder Heiterkeit von der Weisheit erzählt, die das Alter haben kann. Nicht die Worte allein sind es, mit denen der alte Mann seine Wahrheit an seine Schüler weitergibt. Weisheitslehre ist seine ganze Existenz, selbst in ihrem Verfall noch, der frei ist von Peinlichkeit. Dass die Beobachtung dieses Alterns obszön sei, weil sie das Gesicht des alten Mannes zum Schauplatz heranschleichender Senilität mache, entlarvt sich als ahnungslose Behauptung.


Hisashi Igawa und George Tokoro

Akira Kurosawa erzählt die Biografie dieses Erziehers nicht, weil sie seinem eigenen Leben gleicht, sondern weil sie eine Biografie im Geist des Bushido (Kriegerweg) ist, jener von den Samurai erarbeiteten ritterlichen Ethik, die aus einem Kodex von Loyalität und Dienen besteht. Im Ursprung ein Kodex zwar des Kriegers, wurde er bestimmend auch für Mass und Betragen des zivilen Japan. Ein jeder Mensch berge in seinem Inneren einen Schatz, den es zu finden und zu heben gelte, lautet des alten Mannes Sentenz am Schluss; ist er gehoben, ist das Lohn genug für die grosse Anstrengung, die er abgefordert hat. Da wird, für manche zweifellos zu schlicht, in Worten formuliert, was den Film im ganzen eben ausmacht. Es ist die Ethik des Dienens, die Missgeschicke mitzutragen befiehlt und den Treuebruch der Menschen untereinander verwehrt.

Es ist eine Treue auf Gegenseitigkeit, und diese Gegenseitigkeit vollendet sich beim Lehrer wie bei den Schülern in der Erfahrung des langen Abschieds, den «Madadayo» als Film ritualisiert. Dieses Ritual, das natürlich – für uns im Westen – eine Atmosphäre des Hermetischen schafft, äussert sich in der Repetition unveränderbarer Situationen der Begegnung; einer Wiederholung ins Endlose gleichsam, in welches der Abschied sich hinzuziehen scheint. Es ist das ein Ritual, das Akira Kurosawa schon einmal, in «Ikiru» (Einmal wirklich Leben, 1952), vorgezeigt hat, dort allerdings nicht einem Mann gewidmet, dessen Altern es begleitet, sondern einem Toten. Dieser Mann war ein kleiner Beamter, der seine Loyalität in der Befolgung bürokratischer Regeln hat verkümmern lassen; der in dem Augenblick aber, da er von seiner tödlichen Erkrankung erfährt, mit einer einzigen Tat, einer endgültigen Gebärde sein Dasein rechtfertigen, die unnütz vertane Zeit wieder einbringen will.

Das Ritual der Beredung – beim

Totenmahl, durch Verwandte und Freunde, und auch hier in «Madadayo», unterm Einfluss von Sake und Bier in männerseligen Hanswurstiaden kulminierend – legt den Blick frei auf den Mann, wie er gewesen ist und wie ihn keiner gekannt hat. Wie einer eigentlich ist, das vermittelt dieses Ritual der repetitiven Verehrung in Akira Kurosawas jüngstem Film nur bei einem, der noch lebt. Das Ritual könnte dem Film einen Charakter des Obsessiven aufdrücken, das ist nicht zu bestreiten, gäbe es da die Ironie nicht, die die Naivität aushebelt, welche man auch hier wieder als künstlerische Eigenschaft des sich als Altersweisen bekennenden Kurosawa antrifft. Ausgenommen jene halbe Stunde wohl, welche im Film die Suche nach dem entlaufenen Kater dauert, eine Phase der Intensität des Gefühls, in der sich keinerlei Distanz mehr herstellt, weder bei der Figur des Professors, der sonst sich oft scharfsinnig zu ironisieren imstande ist, noch in der szenischen Vergegenwärtigung durch Akira Kurosawa. Da nimmt der Film, der sonst doch heiter spielt, jene verrenkungslose Klarheit grosser naiver Kunst an, die der Meister in seinen beiden vorangegangen Werken, in «Konna yume wo mita» (Träume, ZOOM 11/90)) und «Hachigatsu no rapusodi» (Rhapsodie im August, ZOOM 1/92) so vollendet anschaubar gemacht hat.

Wer wollte es Akira Kurosawa, dem grossen Alten des japanischen Kinos und einem der Grossen unter wenigen anderen des Films weltweit, verargen, dass er weitergeben will, was er sich erarbeitet hat. Weitergeben als der Erzähler, der er ist, nicht als ein Lehrer, wie er selber sagt; als Erzähler aber voller Dankbarkeit gegenüber denen, die er als seine Lehrer betrachtet. Dem einen gegenüber vor allem, Yasujiro Ozu, dem Meister der äussersten Kargheit, der Reduktion des Geschehens ins Meditative, der tableauhaft fixierten Kamera. Wer also übersähe, dass Kurosawa, in jenen Einstellungen, die eine unbewegte Kamera (oder eine kaum bewegte) festhält, den Blick bewahrt, den er bei Ozu gelernt hat? Wer spürte nicht, dass hier einer, der ein Meister selbst geworden ist, auf seine eigene Art die Kunst eines Sehens weitergibt, die in der Welt des Kinos, will es denn Bestand haben als eine Welt der Handschriften, nicht verloren gehen darf.

Die Figur des Erzählers, im Film kurz Professor genannt, ist authentisch : Eizo Uchida, mit dem Beinamen Hyakken, von Beruf Dozent für deutsche Literatur an mehreren Hochschulen, Schriftsteller aus Berufung, Autor von Kurzgeschichten, die Introspektion und Humor ineinander verschmelzen, und ganz selbstverständlich Autobiograf in seinen Erzählungen. Akira Kurosawa hat Eizo Uchida, der 1971 im Alter von 82 Jahren gestorben ist, mit «Madadayo» ein Denkmal gesetzt. Das freilich, weil der Zugang zu ihm so humorvoll ist wie des Schriftstellers Zugang zu seinen Geschichten, ein Denkmal ohne Pathos ist. Zutiefst ohne Pathos auch darum, weil Tatsuo Matsumura, der den Professor spielt, ein Darsteller von begnadeter Einfühlung und profunder Hintergründigkeit ist, fähig Empfindungen auszusenden auch dort, wo, einem Stil der Reduktion aufs Wesentliche verpflichtet, die Figuren zuweilen nur noch als Umrisse von Körpern erscheinen, eingeordnet in szenische Räume, die als eine Staffelung von Schirmwänden eingerichtet sind, auch sie zugehörig einer Tradition des formalistischen Aufzeigens wie auch im Theater. ■

In der Mitte: Tatsuo Matsumura

Blood In Blood Out

Regie: Taylor Hackford
USA 1992

Verschworen auf Leben und Tod

Olaf Möller

East Los Angeles 1972: Miklo Velka (Damian Chapa) hat seinen weissen Vater verprügelt und ist zu seiner Chicano-Mutter gegangen, die ihn bei ihrer Schwester unterbringt. Nun ist er wieder mit seinen beiden Cousins und Freunden, den Halbbrüdern Paco (Benjamin Bratt) und Cruz (Jesse Borrego), zusammen. Paco galt einst als vielversprechendes Boxtalent, bis er sich sein Handgelenk brach. Cruz ist ein aufstrebender Maler. Miklo sieht aus wie ein Weisser, fühlt sich aber als Chicano und will auch als solcher behandelt werden. Deshalb will er auch in die Barrio-Gang *Vatos Locos* aufgenommen werden. Sein Wunsch wird erfüllt, und wie das häufig so ist: Diejenigen, die nach aussen die Aussenseiter in einer Gemeinschaft sind, wollen ihre Zugehörigkeit am nachdrücklichsten bestätigen. Cruz wird von einer feindlichen Barrio-Gang, den *Tres Puntos*, lebensgefährlich verletzt – sein Rückgrat ist gebrochen. Seine Freunde nehmen Rache: Der gegnerische Bandenführer wird bei einer Schiesserei getötet, Miklo schwer verletzt. Die Polizei erwischt Paco und Miklo. Miklo kommt ins Gefängnis, Paco hat die Wahl zwischen Armee und Knast und wählt die Armee.

Die Jahre vergehen. Cruz wird drogenabhängig, rutscht vom gefeierten Kunststar («Die Seele des Barrio») zum Junkie ab, der seinen Drogenträumen auf der Leinwand Farbe und Gestalt verleiht. Als er achtlos eine seiner Spritzen herumliegen lässt, setzt sich aus Neugier sein kleiner Bruder einen «Schuß» und stirbt daran. Die Familie verstösst Cruz. Paco ist zur Polizei gegangen und wird dort Undercover-Drogenfahnder. Miklo wird im Gefängnis Mitglied der *La Onda*, einer Art Bruderschaft, die nur aus Chicanos besteht. Diese Gang bekriegt sich wiederum mit der *Arian Vanguard*, der Bruderschaft der Weissen, und der *Black Guerilla Army*, der Bruderschaft der Schwarzen. Diese Bruderschaften kontrollieren das Gefängnis. Um in die *La Onda* aufgenommen zu werden, muß Miklo jemanden umbringen, *sangue por sangue* – was er auch tut.

1982: Miklo ist wieder in Freiheit und versucht, ein anständiges Leben zu führen. Doch das bleibt eine Illusion, werden doch seine Gehversuche von der *La Onda* kontrolliert. Er nimmt an einem Überfall teil, steht plötzlich Paco gegenüber, beschwört ihre alte Freundschaft. Beim Fluchtversuch schiesst Paco Miklo ein Bein ab. 1983: Miklo wird durch Mord und Betrug für kurze Zeit Anführer der *La Onda*. Im Gefängnis bricht ein Krieg aus, die *La Onda* tötet fast den gesamten Führungsstab sowohl der *Arian Vanguard* als auch der *Black Guerilla Army*. Die Gefängnisverwaltung löst die *La Onda* auf, indem sie alle Mitglieder in verschiedene Gefängnisse verlegt. Miklo bleibt zurück – und mit ihm ein Freund, der ihm vielleicht bei nächster Gelegenheit ein Messer in den Rücken stechen wird. Cruz wird von der Familie verziehen. Er und Paco treffen sich an einem Kanal, wo Cruz ein Bild auf eine Mauer gemalt hat: er, Paco und Miklo in ihrer Jugend – eine Illusion von der Möglichkeit der Freundschaft.

«Blood In Blood Out» entspricht im Kern der englischen Umschreibung für *sangue por sangue*: Blut für Blut, Leben für Leben. Ein Mensch muß sterben, damit Miklo in der *La Onda* leben kann; der Tod des anderen ist für den Mörder die Wiedergeburt. *La Onda* ist das unaufhaltsame Schicksal, der Lauf der Welt, den niemand steuern kann. Das Zeichen der *La Onda* ist eine Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beisst. Entwickelt hat sich dieses Zeichen wahrscheinlich aus dem Symbol einer der Urkulturen (Latein-)Amerikas: ein schlangenförmiger Drache, gewunden in Form einer Spirale. Aus dem Symbol für die Kontradiktion von Zeit und Unendlichkeit ist ein Symbol der Sinnlosigkeit geworden. Die Schlange soll eigentlich ein Zeichen der Stärke sein und signalisieren, dass niemand die Gemeinschaft angreifen kann; im Verlauf des Films wird aber die andere Lesart immer wahrscheinlicher. Miklo will das nicht wahrhaben und weiss es vielleicht einfach nicht anders – aber daran wird er untergehen. Ein zentraler Moment des Films ist der mexikanische Tag der Toten, an dem man die Anwesenheit der Verstorbenen unter den Lebenden feiert. An diesem Tag wird Cruz am Grab seines kleinen Bruders verziehen, während sich das von Miklo eingefädelte Massaker an den Anführern der beiden feindlichen Gangs unausweichlich vollzieht.

Taylor Hackford ist tief in die Kultur der Chicanos eingestiegen und sichtlich bemüht, sie nicht als Symbolsystem für eine europäisch-mythologische Lesart zu missbrauchen. East Los Angeles, die Barrios, das Gefängnis von San Quentin

von links: Benjamin Bratt, Jesse Borrebo, Damian Chapa

– das sind nicht einfach pittoreske Kulissen, sondern die (Über-)Lebensträume der Charaktere, die sowohl die Motivation als auch die Inszenierung bestimmen. Nun wäre dies allein eine zu einfache Erklärung für einen derart vielschichtigen Film, der ein Epos im Sinne des Wortes ist, also eine in dramatische Erzählform gebrachte Geschichtsschreibung: Der Film braucht drei Stunden, um seine Geschichten in der Entwicklung der Figuren zu erzählen und seine Weltsicht auszubreiten. Hackford erweist sich dabei als ein Realist, der durch die dramatisierte Darlegung von Fakten, Vorgängen und Verläufen Klarheit schafft.

Im Prinzip geht es darum, wie aus Gewalt immer neue Gewalt entsteht und wie sich diese Gewalt nur durch Umdenken überwinden lässt. Doch auch das ist wiederum relativ: Paco wird als Polizist Teil der institutionalisierten Gewalt, die ebenfalls Schmerzen zufügt und auch tötet. Die Probleme werden also nur kompensiert, nicht aber gelöst, und ins Gefängnis verlagert, wo sie nur noch schlimmer werden. Vielleicht will Miklo anfangs gar nichts Böses, aber eine Welt ohne Alternativen scheint zwangsläufig zur Gewalt zu führen. Schliesslich reicht die Gewalt aus dem Gefängnis heraus bis in die Freiheit: Vom Gefängnis aus wird ein Teil des Drogenhandels kontrolliert, und während das Gefängnis optisch enger und die Gitter dichter werden, wird der Ort in der Praxis immer durchlässiger – das Gefängnis als Mikrokosmos der gesellschaftlichen Befindlichkeit.

Das verdeutlicht am stärksten die Figur Montanas (Enrique Castillo), des gewählten Anführers der *La Onda*: Er betrachtet sich als eine Art Revolutionär, liest Franz Fanons «Die Verdammten der Erde» und spricht von der «Weissen Welt», in der die Chicanos und die Schwarzen gegen die Weissen zusammenhalten müssen. Solche Reden haben in den Sechzigern die Black Panther gehalten. Montana denkt sich wohl auch nichts dabei, wenn man lediglich aus Gründen der Initiation jemanden töten muss, es trifft ja einen Feind – aber es zeigt deutlich die Degeneration seiner Ideale. Miklo übernimmt von Montana nur die Fassade und bleibt an den Symbolen kleben. Die Darstellung der *La Onda* verdeutlicht, wie sich in einer gewalttätigen Welt scheinbar unvermeidlich faschistoide Denksysteme entwickeln und daraus wiederum Organisationen und Handlungsformen entstehen; das Prinzip, dass, wo Gewalt herrscht, nur Gewalt hilft, erweist sich als äusserst zwiespältig.

Konsequenterweise ist der Film ein reiner Männerfilm. Frauen gibt es nur in der Jugend der Protagonisten, mit dem Einbruch der Gewalt gehen sie verloren. Etwa in der Mitte tauchen sie als Drogenhändlerinnen auf, als die Welt völlig aus den Fugen geraten ist, am Ende steht Cruz' Mutter, die ihrem Sohn vergibt. Schon aus dieser Perspektive erweisen sich die anfänglichen Träume der Jungen als Illusion: Ihre Männergemeinschaft kennt keinen «Ausgleich», versinnbildlicht also eine nicht ausbalancierte Welt. Bei der ersten Gewalttat hören sie nicht auf das Mädchen, das sie zurückhalten will. Die *Vatos Locos* wie die *La Onda* berufen sich auf die Kultur des Machismo, übersehen dabei aber, daß der reine Machismo implizit ein Todeskult und nur durch eine ausgeprägte Frauenkultur möglich ist. Der Film benennt keinen Ausweg aus der Situation: Die Gewalt ist eine unsterbliche Schlange, die sich selbst durch Tod am Leben erhält. Sicher: Man kann träumen, aber was hilft das? Am Ende steht nichts als Beton.

Ma saison préférée

Regie: André Téchiné
Frankreich 1993

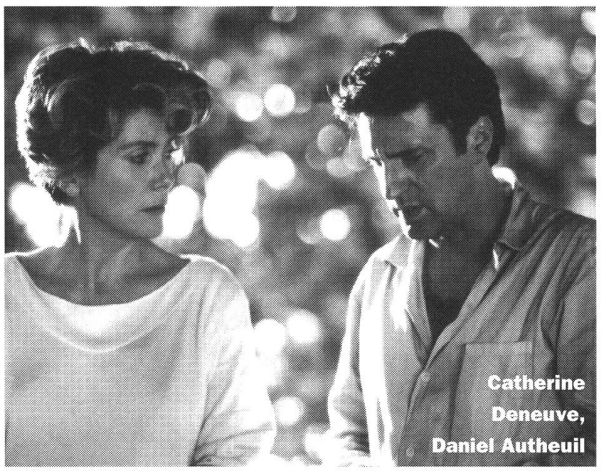
Alexander J. Seiler

Ein Mann und eine Frau heiraten, gründen eine Familie und möchten, dass die Kinder «etwas Besseres» werden als sie. Sie arbeiten hart, kämpfen sich empor, setzen alles daran und erreichen es, ihren Kindern eine höhere Schulbildung zu ermöglichen. Und dann sind es eben diese Bildung und der auf ihr gründende berufliche Erfolg, die auf die Eltern zurückschlagen und zerstören, was einmal «Familie» hiess.

Die Geschichte, die der jetzt 50jährige André Téchiné in seinem elften Spielfilm erzählt, ist alltäglich: Der Vater der erfolgreichen Kinder stirbt, die Mutter bleibt allein zurück, und die Kinder sind beruflich so vielbeschäftigt, dass sie die Mutter nicht bei sich aufnehmen können (oder wollen, das spielt letztlich keine Rolle). Also Altersheim, Vereinsamung und Bitterkeit der Mutter, Schuldgefühle und zu späte Reue der Kinder, Tod in der Intensivstation, Tränen am Grab.

Téchiné, einst Kritiker der *Cahiers du Cinema*, hat um 1970 in seinen ersten Spielfilmen neue, «strukturalistische» Erzählformen gesucht und erprobt und dafür viel Lob geerntet, unter anderem von keinem Geringeren als Roland Barthes. «Ma saison préférée» mutet dagegen an wie eine Bankrotterklärung des konventionellen Erzählkinos, mit viel Aufwand und einigem Pathos abgegeben an der längst stillgelegten Endstation des Familienromans.

Dass die Zerstörung der traditionellen Familienstrukturen immer mehr Menschen, und vor allem alte Menschen, in Isolation und seelisches Elend treibt - wer wollte es leugnen? Und dass umgekehrt diese traditionellen Strukturen unter den sozioökonomischen Bedingungen «dieser unserer» Gesellschaft nicht einfach wiederhergestellt oder restauriert werden können – wer hätte es in diesen Breitengraden nicht irgendwie am eigenen Leib erfahren? Umso weniger ist einzusehen, weshalb Téchiné diesen Sachverhalt in so ausufernder und buchstäblich *erschöpfender* Breite darstellen zu müssen meint.


Catherine Deneuve, Daniel Autheuil

Unter den Geldgebern des Films figuriert *La région Midi-Pyrénées*, und dass diese gutbürgerliche Familiengeschichte nicht in Paris spielt, sondern im französischen Südwesten um Toulouse, ist denn auch ihr grösster Vorzug. Stadtansichten und Landschaften sind ungewohnt und liebevoll fotografiert, und Marthe Villalonga als verwitwete und von Kräften fallende Mutter Berthe hat ein Gesicht, dem man die bäuerlichen Ursprünge und sogar das Bekenntnis glaubt, dass «sie nicht zur Schule ging» und darum nicht schreiben kann.

Aber sonst ist fast alles wie eh und je gehabt seit Ibsen und spätestens François Mauriac. Die schöne Tochter Emilie (Catherine Deneuve) führt gemeinsam mit ihrem Mann Bruno (Jean-Pierre Bouvier) ein florierendes Notariatsbüro, ist aber als Frau wie als Mutter blockiert und frustriert. Der exzentrische Sohn Antoine (Daniel Auteuil) hat einen glänzenden Ruf als Hirnchirurg in Toulouse, lebt aber autistisch-beziehungslos das Leben eines berührungsscheuen Junggesellen, der sich mit Vorliebe zu Selbstgesprächen ins Klosett zurückzieht. Und als Emilie ihren familienfeindlichen Bruder gegen den Willen ihres Mannes zum Weihnachtsessen einlädt, entartet das Familienfest des Friedens prompt zur Prügelei. Klar, dass solche Verhältnisse Emilies und Brunos Tochter Anne (Chiara Mastroianni) wie auch den Adoptivsohn Lucien (Anthony Prada) ankotzen und dass beiden die Gesellschaft der anmutig-unbeschwerten und sexuell freizügigen Maghrebinerin Khadija (Carmen Chaplin) lieber ist als jene der Eltern (in deren Kanzlei Khadija arbeitet).

Auf einer Ebene immerhin stimmt der Film: Die einzelnen Figuren sind jede für sich um einiges interessanter als ihre Beziehungen untereinander, die bis hin zur unterdrückt inzestuösen Geschwisterbeziehung in familiendynamischen Klischees steckenbleiben. Indem er sich nie ganz entscheiden kann, wessen Geschichte er nun eigentlich erzählen will und wo zwischen den vielen einzelnen Geschichten der Schwerpunkt liegt, reproduziert Téchiné formal die zentrifugalen gesellschaftlichen Kräfte, unter deren Sog die Familie auseinanderbricht. In diesem Punkt zumindest bleibt er, wohl eher unfreiwillig, auch in «Ma saison préférée» Strukturalist. ■

Sleepless in Seattle

Schlaflos in Seattle

Regie: Nora Ephron
USA 1993

Hans Messias

Ein Weihnachtsabend: Nach der Familienfeier, bei der sie ihre Verlobung mit dem von Allergien geplagten Walter (Bill Pullman) bekanntgegeben hat, fährt die Journalistin Annie (Meg Ryan) ihrem zukünftigen Mann zu seinen Eltern nach und hört eine jener Radiosendungen, die Soforthilfe in allen Lebenslagen versprechen. Plötzlich ist der achtjährige Jonah (Ross Malinger) auf Sendung, der für seinen Vater eine Frau und für sich eine Mutter sucht. Überrumpelt, muss auch Vater Sam Baldwin (Tom Hanks) zum Sorgentelefon greifen, und obwohl er gar nicht viel von der Sache hält, gerät er ins Plaudern und offenbart seine Liebe zu seiner viel zu früh verstorbenen Frau. Annie ist mehr als gerührt, auch sie möchte einmal eine solch bedingungslose Liebe kennenlernen, ihre Bindung zu Walter ist eher (un)vernunftsorientiert, und folglich geht ihr dieser Sam Baldwin, Codename «Schlaflos in Seattle», nicht mehr aus dem Sinn.

Sams Radio-Intermezzo zeigt ungeahnte Wirkung. Frauen aus allen Staaten der USA wollen ihn heiraten, und in den Bergen von Post ist irgendwann auch ein Brief von Annie, der eher auf Umwegen an seinen Adressaten gelangt. Jonah wittert in der Schreiberin die Mutter seiner Träume, doch Sam hat sich handfesteren Kontakten zugewandt und glaubt, in Victoria (Barbara Garrick) eine mögliche Frau gefunden zu haben. Natürlich irrt er sich. Zufällig sieht er Annie, die nach Seattle kommt, um ihren Traummann wenigstens einmal zu sehen. Bei der ersten Begegnung scheint ein Engel durch den Raum zu schweben, beim nächsten Treffen bringen beide kaum Worte hervor, und dann scheint ihre Geschichte zu Ende, bevor sie überhaupt angefangen hat. Aber da ist ja noch Jonah und sein Traum von Familienstiftung und schliesslich gelingt es ihm, ein «first date» auf dem Empire State Building zu arrangieren und den von allen Frauen geschätzten Filmklassiker, den Cary-Grant-Film «An Affair to Remember» (Die grosse Liebe meines Lebens, 1957), endlich Wirklichkeit werden zu lassen.

Meg Ryan, Bill Pullmann

In einem Film waren Liebende selten so lange getrennt, hatten selten so wenig Körperkontakt; in «Schlaflos in Seattle» beschränkt er sich auf eine Handreichung. Das macht klar: Es geht um die Idee der «grossen Liebe», nicht so sehr um deren Vollzug. Wegen der wunderschönen Idee der verwandten Herzen, die füreinander schlagen und sich auch über weite Entfernungen hinweg finden, wird ein modernes Märchen eingerichtet, das auf seine komödiantisch-sentimentale, ein wenig nostalgisch ausgerichtete Art durchaus zu unterhalten vermag. Das liegt weniger an der Regie von Nora Ephron, die die Geschichte eher konventionell erzählt, als an den Hauptdarstellern und einem Buch, das ein Gespür dafür entwickelt hat, etwaige Durchhänger durch wunderbare Verästelungen abzupuffen. Die Autorin Ephron (sie verfasste u.a. die Bücher zu «Silkwood», 1989), «Heartburn», 1986, und «When Harry Met Sally», 1989) flicht virtuos den alten Cary-Grant-Film in ihre Handlung ein und gestaltet die tränenreiche Nacherzählung dieser Love Story zu einem Kabinettstückchen ihrer zweiten Regiearbeit. (Ihr Erstling war «This Is My Life»).

Was Tom Hanks angeht, so kultiviert er sein verknautschtes Image und ist weniger als feuriger Liebhaber denn als Kerl zum Pferdestehlen glaubhaft, während man Meg Ryan durchaus ihren Traum von der ganz grossen Liebe abnimmt, auch wenn sie ihr bezauberndes Lächeln vielleicht ein wenig zu oft wie eine Waffe im diesmal sehr sanften Kampf der Geschlechter einsetzt. Doch zum Film passt beides, und am Ende sind irgendwie alle froh – die Liebenden, das Kind und auch die Zuschauer, die sich nicht hintergangen zu fühlen brauchen. Es wurde immerhin eine hübsche Geschichte mit einer einigermassen gewagten Konstruktion geboten, um die Idee der Liebe hochzuhalten. Dass diese kaum noch Reibungspunkte bietet, liegt sowohl am Sujet als auch an der Grundhaltung des Films, der niemandem wehtun will, sogar Annies verschmähtem Verlobten nicht, der seine Zurückweisung so gelassen trägt, als hätte er gerade seine Telefonrechnung bekommen. ■

Kinderspiele

Regie: Wolfgang Becker
Deutschland 1992

Trudy Baumann

Es hätte nicht den Film «Kinderspiele» von Wolfgang Becker gebraucht, um zu wissen, dass Kinderspiele keineswegs nur lustig und harmlos sind. Wir brauchen uns nur an die eigene Kindheit zu erinnern. Wer zurückschaut, hinschaut, kann eine ganze Palette von ambivalenten Gefühlen und Erfahrungen – Macht, Ohnmacht, Erotik, Gewalt, Demütigungen, Ausgrenzungen, Hass und Eifersucht – in der Dunkelzone zwischen Kind- und Erwachsensein erkennen. Auf genau dieses diffuse Klima der Gefühle richtet sich der unerbittliche Blick von Wolfgang Becker in «Kinderspiele». In seltener Eindringlichkeit und atmosphärischer Dichte erzählt er die Geschichte einer schwierigen Jugend im Arbeitermilieu. Obwohl Becker diese in den sechziger Jahren irgendwo in einer deutschen Provinz situiert, könnten es auch die fünfziger oder siebziger Jahre sein. Die nur ungefähren zeitlichen und örtlichen Angaben machen deutlich, dass hier von einer anderen als geografischen Landkarte die Rede ist: nämlich von der Landkarte menschlichen Verhaltens. Um nichts weniger geht es in Beckers Film: um die Darstellung einer bestimmten Atmosphäre, eines Klimas der Gefühle. Ein schwieriges, aber – mit tragisch zugespitztem Ende – geglücktes Unterfangen.

Es ist Sommer, die Ferien haben eben begonnen, und der elfjährige Micha (Jonas Kipp) hat die Möglichkeit, dank seiner guten Leistungen in der Schule im Herbst aufs Gymnasium zu gehen. Das löst bei seiner Familie keineswegs nur Freude aus. Von ihm wird erwartet, dass er zuhause anpackt, die Kohlen ordentlich in den Keller schaufelt und die altersschwache Grossmutter beaufsichtigt. Zu dieser ziemlich freudlosen Existenz kommt ein gewalttätiger Vater (Burghart Klaussner) dazu und eine lieblose Mutter (Angelika Bartsch), die bei den häufigen Zornausbrüchen des Vaters nur den jüngeren Bruder Peter (Matthias Friedrich) in Schutz nimmt.

Einziger Lichtblick in Michas Leben ist sein Freund Kalli (Oliver Bröcker). Mut- und Machtproben verbinden sie, nicht zuletzt die erwachende Neugierde auf das andere Geschlecht. Kalli, obwohl gleichaltrig, hat dabei einiges an Lebenserfahrung voraus – schliesslich hat er eine ältere Schwester und in seiner Familie geniesst er eine gewisse Freiheit. Taschengeld erpresst er sich, mit Michas nicht immer freiwilliger Unterstützung, von seiner senilen Grossmutter mit zuweilen brutalen Einschüchterungsversuchen.

Schwierig wird es für Micha, als die Mutter nach dem Tod der Grossmutter überraschend die Familie mit dem jüngeren Bruder verlässt. Mit fingierten Briefen versucht Micha, zwischen seinen Eltern zu vermitteln, die Trennung rückgängig zu machen. Dabei verstrickt er sich immer tiefer in Lügen, bis der Schwindel schliesslich auffliegt und der getäuschte Vater in blinder Wut einmal mehr auf Micha einschlägt. Die Begegnung endet tödlich: Aus Notwehr erschlägt Micha ungewollt seinen Vater.

Wolfgang Beckers Film mutet Zuschauerinnen und Zuschauern einiges zu. Die Gewaltszenen zwischen Micha und seinem Vater gehen an die Nieren. Ein Ausweichen, sich distanzieren ist praktisch unmöglich. Fast unerträglich sind sie nicht zuletzt deshalb, weil der Vater nicht einfach als brutaler Täter dargestellt wird. Er ist ein einfacher Maurer, der sich auch in seiner Freizeit noch für reiche Leute abrackert, um sich selber einmal etwas leisten zu können. Er kennt nichts anderes als Arbeit, schon gar nicht weiss er, wie er mit Gefühlen umgehen soll. Er selber ist ein Opfer. Micha wiederum verhält sich aus verständlichen Gründen gegenüber seinem kleineren Bruder abweisend und treibt seine quälenden Spiele mit ihm. Dieser rächt sich, indem er Micha beim Vater verpetzt. Und so schliesst sich der Kreis von Opfern, die zu Tätern werden.

Auch die verweigerte Liebe der Mutter, ihre Unzugänglichkeit, ist eine Form von Gewalt, entstanden – so kann man ihrem abgestumpften und verhärteten Gesicht entnehmen – aus einem mit Entbehrungen und Lieblosigkeit angefüllten Leben. Durch die Trennung verschafft sie sich zwar Abstand zum eingeschränkten familiären Alltag, ist jedoch unfähig, sich Micha gegenüber weniger verschlossen zu geben. Eindeutige Schuldzuweisungen, wer jetzt nun eigentlich Opfer und wer Täter ist, sind hier nicht mehr möglich. Dies schafft ein beengendes Klima ohne auch nur einen winzigen Schimmer von Hoffnung.

Der von der deutschen Filmkritik ausgezeichnete Film von Wolfgang Becker ist keine leicht zu konsumierende Studie über eine von Gewalt geprägte Jugend in einer Arbeiterfamilie. Präzis und stimmig zeigt er Höhen und Tiefen im Leben eines Jungen – hervorragend gespielt von Jonas Kipp – in diesem Milieu mit seinen komischen und tragischen Momenten. ■

Burghart Klaussner und Jonas Kipp

Hast 'ne Idee?

Gespräch mit Wolfgang Becker

Franz Ulrich/Dominik Slappnig

In einem Gespräch haben Sie gesagt, autobiografisch an «Kinderspiele» sei die Atmosphäre, das Zeitklima, aber nicht unbedingt das, was an Fiktion erzählt werde. Warum habe Sie sich aber gerade diese Geschichte als zeittypisch ausgesucht?

Tatsächlich habe ich eine eigene Erfahrung, nämlich den Konflikt mit dem starken, autoritären Vater, auf eine konsequente Art zu Ende gedacht, auf die Spitze getrieben. Was im Film szenisch zu sehen ist, hat aber nichts mit meiner Biografie zu tun. Wohl aber was sich dahinter verbirgt, das Wissen um die Gefühle eines solchen Kindes und auch ein bisschen um jene des Vaters, ebenso ein Wissen um das Klima, die Atmosphäre dieser Zeit. Die eigentliche *story line* haben mein Koautor Horst J. Sczerba und ich uns ausgedacht.

Wie Erwachsene in «Kinderspiele» ihre Probleme auf dem Buckel von Kindern austragen, wirkt deprimierend, anders als etwa bei den Filmen von Terence Davies, in denen es auch um den Widerstand gegen einen despotischen Vater geht. Davies vermittelt jedoch gleichzeitig einen unbändigen Willen, sich der Unterdrückung durch den Vater zu widersetzen, beispielsweise mit Gesängen. Warum fehlt dieser Aspekt des «Mutmachens» in Ihrem Film?

Terence Davies erzählt seine Filme nicht auf realistische Weise, sondern hochgradig stilisiert, was eine grundsätzlich andere Art des Herangehens an die Wirklichkeit ist. Mein Film ist fast eins zu eins erzählt. Ich nenne das fiktionalen Realismus. Was man im Film sieht, ist jederzeit in der Realität möglich. Und genau das trifft die Zuschauerinnen und Zuschauer wie ein Faustschlag in den Magen. Man kann sich dem nicht entziehen und sagen, das ist ja Kintopp. Hätte ich den Film am Ende nicht so auf die Spitze getrieben, d. h. wäre das Problem schon innerhalb des Films auf versöhnliche Weise gelöst worden, dann wären die Probleme, die der Film aufdeckt, mit einem falschen Happy End zugeschüttet worden. Wenn gesagt wird, der Film zeige keine Hoffnung, so ist dies nur kongruent mit dem Leben, wo es oft auch keine Lösung gibt.

Es gehört wohl Mut dazu, einen solchen Film zu machen, dessen Hauptdarsteller Kinder sind, der sich aber an ein erwachsenes Publikum wendet. Gab es da keine Schwierigkeiten, als Sie das Drehbuch dem Produzenten vorlegten?

Da überschätzen sie die deutschen Produzenten. Wenn ein Film voll finanziert ist, dann ist der Gewinnanteil des Produzenten gross genug, dass er sich keine Gedanken darüber zu machen braucht, wie ein Film auszuwerten ist. Schwierigkeiten gibt es immer nur bei den Drehbuchszenen, die viel Geld kosten. In Deutschland sind die meisten Produzenten ja eigentlich Produktionsleiter, die Bankkredite bekommen und Kalkulationen schreiben können. Die meisten sind leider kein kreatives Gegenüber für den Regisseur. Das zeigt sich schon in der Drehbuchphase und später noch viel mehr. Einer der Gründe, warum in Deutschland so viele Filme auf der Strecke bleiben, besteht darin, dass viele Drehbücher unausgegoren sind, und deren Umsetzung noch viel unausgegorener ist. Und dafür sind nicht nur die Regisseure verantwortlich.

Hält man es in Deutschland immer noch mit der Autorenfilm-Theorie?

Das hat mit der Autorenfilmtheorie gar nichts zu tun. Ein Regisseur ist ein Regisseur und ein Produzent ein Produzent. Jeder hat seine Aufgabe, die aber ungleich wahrgenommen wird. Ein Grossteil der Produzentenarbeit wird auf den Regisseur abgewälzt. Vor allem müssen die, die engagierte Filme machen wollen, notgedrungenerweise diese Arbeit übernehmen, um sich nicht ins eigene Fleisch zu schneiden. Ich gehöre zu einer Gruppe von etwa 20 Regisseuren in Berlin, darunter auch die Schweizer

Wolfgang Becker

Marcel Gisler und Dani Levy, und alle beklagen, dass sie keine guten Drehbücher angeboten bekommen. Wenn wir aber Filme machen wollen, müssen wir gezwungenermassen Autoren werden, wonach sich die meisten nicht drängen. Immer lesen zu müssen, dass die Filme so schlecht sind, weil wir darauf beharren, Regisseur und Autor in Personalunion zu sein, hat schon etwas Perfides. Produzenten zeigen zwar öfters Interesse, mit mir zusammenzuarbeiten, aber keiner kommt mit nur einem Funken von Idee an. Alle sagen nur: Hast 'ne Idee? Schreib' doch mal was!

Zurück zu den Kindern in Ihrem Film: Sie spielen bemerkenswert natürlich. Was sich allein auf dem Gesicht von Jonas Kipp (Micha) abspielt, ist erstaunlich. Wie haben sie das erreicht?

Das Kompliment muss ich an die jugendlichen Darsteller weitergeben. Wenn man die richtige Besetzung gefunden hat, ist es weniger schwierig, als es sich die meisten vorstellen. Die eigentliche Schwierigkeit liegt im *casting*. Allein die Besetzungsphae der Kinder hat drei Monate beansprucht. Ich habe 1300 Kinder angeschaut, um die zu finden, denen ich punkto Talent, Konzentration und Ausdauer blind vertrauen konnte.

In meinem Film geht es entscheidend darum, dass man nie überziehen, nie schauspielerische Mittel einsetzen darf, die ausserhalb des alltäglichen Realismus liegen. Es ist wie eine Gratwanderung. In einer Komödie kann man auch mal dem Affen Zucker geben, und in jedem Genre-Film kann man die Mittel überziehen, das kann sogar ein Stilmittel sein. Bei einem Film wie «Kinderspiele» hat jeder Zuschauer ein sehr feines Gespür dafür, ob die Blicke, die Gesten, das Timing richtig sind.

In der Besetzungphase war es wichtig herauszufinden, ob die Kinder das alles bringen können. Sie sind sehr unterschiedlich: Oliver Bröcker, der den Kalli spielt, ist ist zu einem Teil er selbst; sein Spektrum besteht darin, sich selbst zu reproduzieren, was eine grosse Leistung ist. Das Spektrum von Jonas Kipp (Micha) ist viel grösser, weil er als privater Jonas Kipp mit der Rolle Micha gar nichts zu tun hat, denn er kommt aus einer ganz anderen Familie, hat auch ein ganz anderes Naturell. Er spielt alles, indem er es durchlebt, weil er verstanden hat, worum es geht. Wir mussten gar nicht gross darüber reden. Er spielt mit seinem ganzen Körper, ohne permanent zu reflektieren, was er spielt. Er ist einer, der Vertrauen zu seinem Regisseur entwickelt und sich dann einfach fallen lässt. Mit Erwachsenen allein hätte ich es vielleicht gar nicht geschafft. Die Kinder haben mit ihrem Einsatz die Erwachsenen motiviert. Sie haben vor und hinter der Kamera als Anspielpartner mit solcher Intensität gespielt, dass die Erwachsenen gestaunt haben ob so viel Professionalität. Das beflügelt einen.

Als Regisseur haben Sie den Kindern gegenüber eine grosse Verantwortung. Wie stimmten Sie sie auf das ein, was Sie spielen mussten?

Ich spiele selbst viel vor – ganz schlecht übrigens, aber zumindest so, dass sie verstehen können, was damit gemeint ist. Was die Verantwortung betriffft: Ich halte mich nicht für einen zynischen Regisseur, der die eigenen Ziele über alles stellt. Ich beobachtete sehr genau den Zustand der Kinder, ihre Kondition, die nicht die gleiche ist wie bei professionellen Schauspielern. Deshalb mussten wir, entgegen den Wünschen des Produzenten, einen flexiblen Drehplan haben. Entsprechend gestalteten wir den Wochenplan: Am Montag begannen wir mit einem leichten Programm, Dienstag und Mittwoch kamen die schwierigsten Szenen dran, am Donnerstag und Freitag wieder leichtere.

Die Veranwortung beginnt schon beim *casting*. Zum ersten Gespräch vor der Videokamera nehme ich grundsätzlich die Eltern mit rein und beobachte sie genauso wie die Kinder. Viele Kinder kommen ja nicht aus eigenem Antrieb, sondern werden von ihren Eltern hingetrieben, weil sie ihre Sprösslinge zu kleinen Filmstars machen wollen. Da gibt es ehrgeizige Eltern, die sind für ihre Kinder eine Katastrophe. Wenn die Eltern jedoch ganz gelassen bleiben, es auch nicht als persönliche Niederlage betrachten, wenn ihr Kind in den Probeaufnahmen nur mässig ist, dann lässt das auf relativ gesunde Familienverhältnisse schliessen. Darauf kann man dann aufbauen. Ich wollte zuerst den Micha finden, was mir zum Glück gelungen ist. Er war, für mich die Leitfigur für die Besetzung aller anderen. Gerade die Besetzung des Vaters hing ganz entscheidend davon ab. Hätte es zwischen den beiden Hauptdarstellern auch nur den Ansatz einer ähnlichen Spannung gegeben, die sie in ihren Rollen verkörpern mussten, dann hätte das Ganze nicht funktioniert. Aber Jonas Kipp und Burghart Klaussner haben sich verstanden wie ein Herz und eine Seele. Die Prügelszenen zu spielen war für Klaussner schwieriger als für den Jungen. Jonas, der gepolstert war, hat ihm immer gesagt: Mach dir keine Sorgen! Es war ja auch weniger brutal, als es im Film aussieht, wo diese Szenen mit Ton verstärkt sind. Die Schläge ins Gesicht gehen nie ins Gesicht, sondern daran vorbei. Klaussner ist selbst Vater von zwei Söhnen im gleichen Alter wie die Jungen im Film und hatte arge Probleme, einfach zuzuschlagen. Man hat gemerkt, wie angespannt er manchmal war. Nach den Prügelszenen sind sich die beiden erleichtert in die Arme gesunken.

Ich besetze, auch bei den Erwachsenen, grundsätzlich Leute, die mir sympathisch sind. Ich ertrage es nicht, während des Drehs Krieg zu führen. Es gibt Regisseure, die genau anders arbeiten. Die laufen zur Höchstform auf, wenn sie Widerstand bekommen. Je mehr sie die Peitsche schwingen können, desto besser werden sie. Das wäre für mich absoluter Horror. Ich bin da vielleicht ein zu harmoniebedürftiger Mensch. Um mit den Leuten gut zusammenzuarbeiten, muss ich sie mögen und muss auch spüren, dass sie mich mögen. ■

Der Grüne Heinrich

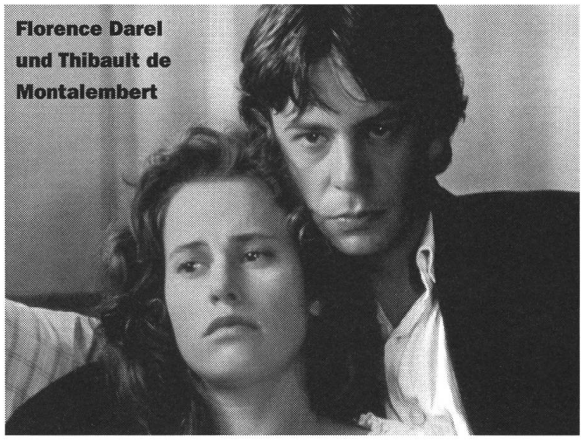
Regie: Thomas Koerfer
Schweiz/Frankreich/Deutschland 1993

Martin Schlappner

Die Frage, wie eine Umsetzung von Gottfried Kellers Roman «Der Grüne Heinrich» in einen Film zu bewältigen wäre, hat schweizerische Filmer immer wieder beschäftigt. Ebenso oft freilich blieben die Projekte in der Vorbereitung stecken. Leopold Lindtberg leistete Verzicht, als er erkannt haben wollte, dass der weitverzweigte Roman in einem Spielfilm fürs Kino nicht zu adaptieren wäre; Kurt Früh trug sich lange Zeit mit dem Vorhaben einer dramatischen Illustrierung des Textes für den Bildschirm. Thomas Koerfer nun hat sich von den Schwierigkeiten nicht abschrecken lassen. Sein Weg zu einem Film, den er künstlerisch verantworten zu können sicher ist, ist allerdings lang geworden. Er kann hier, auf knappem Raum, nicht, wie es eigentlich wünschbar wäre, nachgegangen werden.

Wie Lindtberg und Früh vor ihm war auch für Koerfer klar, dass es nicht möglich sein würde, die Prosa Kellers, diese gefestigte und gesättigte Prosa eines breit ausgreifenden Erzählers, in einem Film widerspiegeln zu können. Doch anders als seine Vorgänger wollte er an dem Mythos Keller, der rigoros Werktreue einzufordern schien, nicht scheitern. Ihm erschien es als Gebot, den Film für jedermann verstehbar zu machen, so dass zum Anschauen nicht noch das Wissen um den Roman und dessen Zeit nötig wäre. So rückte er ins Zentrum die Liebesgeschichte Heinrichs zwischen der lieblichen, aber kranken Anna (Florence Darrel) und der Sinnlichen, aber nicht zur Bindung bereiten Judith (Assumpta Serna). Das hatte zur Folge, dass, im Sinne der Begrenzung des Personenkreises, verschiedene Figuren, so namentlich in Judith, zusammengezogen wurden.

Dass Koerfer seinen Heinrich (Thibault de Montalembert) nicht als reuigen Heimkehrer sterben lässt, ist zwar eine Veränderung des Textes, wie man ihn aus der ersten Fassung des Romans kennt; eine begründete jedoch, indem Koerfer (und sein Mitautor am Drehbuch Peter Müller) so eine dranaturgisch abgesicherte Lösung für das Ende seines Films erarbeiten konnte. Heinrich stirbt in einem Degenduell, und dieses ist keineswegs frei ersonnen; im Unterschied zum Roman wird das Duell zwischen Heinrich und seinem Künstlerfreund Lys (Arno Chevrier) zu einem Waffengang auf Leben und Tod. Dieser Waffengang indessen ist kein mutwilliger Schaukampf, sondern gewinnt seinen Sinn darin, dass Heinrich seinen Tod herausfordert, im Bewusstsein seiner Schuld gegenüber Anna.


Florence Darel und Thibault de Montalembert

Indem Koerfer den Heinrich dem härteren Gesetz der Dramatik unterwirft, kann er für seinen Helden einen Liebensentscheid fällen – er zeigt ihn, was der Roman nicht tut, als gefühlsmässig bindungsunfähig. Sein Tod – so ist keineswegs abseits vom Werk Kellers interpretierbar, bricht sich in diesem das Thema Tod doch vielfältig – ist auch das Ende eines Lernprozesses in der Liebe. Dieser Tod ist eingebunden in eine Atmosphäre des Todes allgemein, des Faschings nämlich in der sogenannten Kunststadt, der ein voluptiöser Totentanz ist, und der stimmig den Rahmen abgibt, innerhalb dessen die Geschichte Heinrichs als Rückblende erzählt wird.

Koerfers Film ist stilsicher, auch in Szenen, die manchen als skabrös erscheinen mögen, stilsicher eben gerade darin, dass er die dionysische Erhöhung und die bildliche Tollheit durchhält, von welcher auch ein Keller, solange er sich als Dramatiker verstand, träumte. Ist Koerfer vorzuhalten, dass er das epische Gefüge aufgebrochen, die Geschichte, stofflich verkürzt, zu höchster dramatischer Intensität umgebaut, das Drama als eine Tragödie nachvollzogen hat? Als die Tragödie eines in seiner Liebe und in seiner Leidenschaft dennoch zum Entscheid nicht fähigen jungen Mannes. Es ist Koerfer zu danken, dass er für die schwierigen Parts dieses Dramas Schauspielerinnen und Schauspieler gefunden hat, die sowohl physisch wie in ihren gestalterischen Fähigkeiten diesen Ansprüchen gewachsen sind. Zudem ist der Umgang mit dem immerhin gewaltigen Material an szenischen Bildern vollendet professionell – besonders deutlich in einer Montage, die, beflügelt von der keineswegs bloss beschreibenden Musik, das Drama in bestimmter Art zu einer optisch überquellenden Oper macht. ■

Ein Interview mit Thomas Koerfer zu «Der Grüne Heinrich» ist in ZOOM 1/93 erschienen.

Ur-Musig

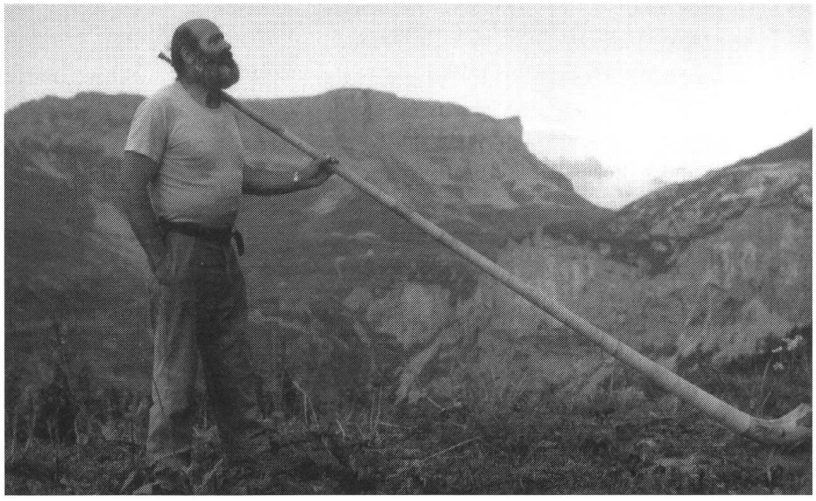
Regie: Cyrill Schläpfer
Schweiz 1993

Franz Ulrich

Volksmusiksendungen im «Bluemete Trögli»-Stil oder Sepp Trütschs TV-«Musik-Plausch» oder gar den «Musikanten-Stadel» im Ohr, könnte einen bei der Ankündigung eines fast zweistündigen Films mit Schweizer Volksmusik das nackte Grausen packen. Die Schunkelei in Dreiklang-Seligkeit, die unendliche Repetition einiger Dur-Tonleitern, die vielen nach Schema F aufspielenden «Hudigäggeler»-Formationen, der unsägliche Euro-Einheitsbrei des «volkstümlichen Schlagers» mit Oberkrainer-Zillertaler-Karawanken-Sound haben jedem an unverfälschter Volksmusik Interessenten längst den Verleider gemacht. Diese kommerzialisierte, durch die Medien geschleuste Musik ist ihrer regionalen und kulturell unterschiedlichen Herkunft längst entfremdet. Von solcher U-Musik Frustrierte sollten sich jedoch nicht abhalten lassen, sich Cyrill Schläpfers «Ur-Musig» bei Gelegenheit zu Gemüte zu führen. Der Dokumentarfilm dürfte ihnen Ohren und Augen öffnen. Wenn die Aufführung des Films noch etwas auf sich warten lässt, kann man sich mit dem Sound-Track auf Doppel-CD (CSR Records) in die in mancher Beziehung ungewohnt wirkende Klangwelt hineinhören.

Cyrill Schläpfer hat seine Reise durch die archaischen (Klang-)Landschaften der Inner- und Ostschweiz «mit Respekt den traditionellen Musikern, den naturverbundenen Berglern und den sturen, querstehenden Grinden aus dem Appenzell, dem Muotatal und der Innerschweiz gewidmet». Solch einen «sturen, querstehenden Grind» besitzt wohl auch Schläpfer, der in mehrjähriger, hartnäckiger Arbeit 80 Stunden Tonmaterial und 16 Stunden belichteten Film über eine authentisch gepflegte und an ihren Ursprungsorten noch immer vitale Volksmusik zusammengetragen hat. Sein Film könnte für die Auseinandersetzung mit der musikalischen Folklore eine vergleichbare Signalwirkung haben wie Kurt Martis 1967 erschienener Lyrikband «rosa loui. vierzg gedicht ir bärner umgangsschprach» für die Mundartlyrik oder Mani Matters Lieder für das Deutschschweizer Chanson.

Der aus dem Appenzell stammende, 1959 in Luzern geborene und aufgewachsene Cyrill Schläpfer soll seine ganze Jugend am Schlagzeug verklopft haben, lernte Hackbrett, gründete die Reggae-Band «X-Legs», war Schlagzeuger mehrerer Rock- und Pop-Gruppen. 1980 machte er einen halbjährigen Sprachaufenthalt an der US-Westküste, dann ging's nach Mexiko hinunter – «die vielleicht beste Zeit meines Lebens» (in einem Porträt Schläpfers in der *du*-Juli-Nummer, die mit ihrem Thema «Der Sound des Alpenraums. Die neue Volksmusik» eine hervorragende, umfassende Einführung zu «Ur-Musig» bietet). Später kehrte er in die USA zurück und studierte am *Berklee College of Music* in Boston. 1985 wieder zurück in der Schweiz, wurde er Produzent beim Plattenykonzern EMI. Diesen Job gab er 1989 auf («I de Musikinduschtrie söttsch ned schaffe, wenn d Musig gärn hesch») und gründete eine eigene Musikproduktionsfirma. Auf seinem Label *CSR Records* erschienen inzwischen vielbeachtete CDs mit authentischer Volksmusik, darunter «Am alte Sylveschter z'Urnäsch. Zäuerli aus Appenzell a. Rh.» und «Urchig wie duezmal» mit dem Muotataler Schwyzerörgeli-Guru Rees Gwerder, bei dem der Regisseur Unterricht nimmt.



Aber Cyrill Schläpfer hat sich nicht eingleisig auf die traditionelle Volksmusik festgelegt, denn zum Programm von CSR gehört auch der Sampler «Best of Swiss Rock Ballads» mit 16 der erfolgreichsten Rock-Balladen aus den vergangenen zwei Jahrzehnten. Und Schläpfer arbeitet mit der Schauspielerin, Sängerin und Jodlerin Christine Lauterburg an einem Projekt, bei dem mit traditionellen und neukomponierten Melodien experimentiert wird. Schläpfers Produktionen zeichnen sich neben ihrer Originalität durch höchsten technischen Standard aus. «Ur-Musig» ist vermutlich der erste volldigitalisierte

Rees Gwerder und Cyrill Schläpfer

Dolby-Stereo-Film der Schweiz.

«Ur-Musig» leistet eine Art musikalische Denkmalpflege im besten Sinn. Die Musik, die hier zu Gehör gebracht wird, stammt nicht von Tonkonserven, nicht aus dem Klangmuseum und auch nicht aus Radio- oder Fernsehstudios, und mit Kursaalfolklore hat sie schon gar nichts zu tun. Die Musik wurde dort aufgenommen, wo sie noch in lebendigem Zusammenhang steht mit den Werk- und Feiertagen, mit der bäuerlichen Welt und ihren Landschaften. Was der seit 1966 am *Centre National de Recherches Scientifiques (CNRS)* am *Musée de l'Homme* in Paris arbeitende Musikethnologe Hugo Zemp mit der in den achtziger Jahren erschienenen Schallplatte «Jüüzli. Jodel du Muotatal» (in der gleichen Collection des *Musée de l'homme* veröffentlicht wie die Musik so «exotischer» Völker wie der afrikanischen Dan oder von den Salomon-Inseln) dokumentierte, leistet Schläpfer vergleichbar mit seinem Film. Zwar verfügen auch andere Landesgegenden, etwa Freiburg, das Wallis oder das Bündnerland, über eine eigene Volksmusiktradition, doch hat sich Schläpfer auf die ihm von seiner Herkunft naheliegenden Regionen des Appenzell und der Kantone Schwyz, Uri und Luzern konzentriert.

Indem er die Musikantinnen und Musikanten in ihrer Alltagsumgebung aufsuchte, in der Landschaft, in der sie leben, arbeiten und festen, gelingt es Schläpfer, die Wurzeln und die Identität dieser Musik freizulegen. Sie steht in engem Zusammenhang mit dem Brauchtum (Sylvester in Urnäsch, «Chilbi» in der Innerschweiz) und der Arbeit und Freizeit der Bergler. Die «Jüüzli» (die etwas ganz anderes sind als die vom Edgenössischen Jodlerverein sanktionierten Jodelgesänge), Betrufe, Alpsegen und Lockrufe für Gross- und Kleinvieh haben eine in der alpenländischen Hirtenwelt tief verankerte Funktion. Sie begleiten die Arbeit mit dem Vieh, sind Lebenszeichen und Signale aus der Abgeschiedenheit weitauseinander liegender Alpen. Sie entsprangen der Lust, die eigene Stimme oder Instrumente wie den Büchel, das Örgeli und andere Klangkörper kreativ zu betätigen. Für manche, die nicht mit diesen Klängen im Ohr aufgewachsen sind, tönen sie vielleicht «heebsch», wie ein Muotataler sagen würde. Das klingt manchmal so fremdartig wie der Kehlkopfgesang der Mongolen in Ulrike Ottingers Ethno-Dokument «Taiga» (ZOOM 8/93).

Unterstützt von so renommierten Kameraleuten wie Pio Corradi und Jürg Hassler, hat Cyrill Schläpfer eindrückliche, ja atemberaubende Landschaftsbilder von seltener Schönheit aus den verschiedenen Jahreszeiten aufgenommen, die nicht einfach den Hintergrund zur Musik bilden, sondern gleichwertig die Verwachsenheit der musikalischen Ausdrucksformen mit ihrer Umgebung zeigen. Wenn der Älpler ins Tal hinunter jauchzt, klingen die Berghänge mit ihrem Echo mit. Respekt, sogar Ehrfurcht vor der archaischen Bergwelt und ihrer Bewohner prägt diesen Film. was aber keineswegs heisst, dass aller Spass draussen bleiben muss. Manche Szenen sind zu heiter-ironischen Glanzstücken montiert und bilden Kontrapunkte zu den feierlichen – und allzu oft repetierten – Alpsegen.

«Ur-Musig» macht auf eindrückliche Weise authentische, urtümliche Volksmusik visuell und akustisch erlebbar. Dazu bedarf es weder eines Kommentars noch erklärender Untertitel. Damit gehört Schläpfers Film in eine Reihe von Schweizer Dokumentarfilmen, die sich ebenfalls jeden Kommentars enthalten wie Reni Mertens und Walter Martis «Requiem» (ZOOM 9/92) oder Jean-Blaise Junods «Pèlerinage», der zwei verschiedene Wege zum Spirituellen, die sinnenhafte Wallfahrt andalusischer Zigeuner und die asketischen Liturgie eines Zisterzienserinnen-Klosters, konfrontiert. Unvoreingenommen, aber mit umso mehr Neugier, Wissbegierde und Sorgfalt zeigen die Autoren dieser Werke phänomenologisch eine Realität, die zum Erlebnis werden soll, im vollen Vertrauen auf die Mündigkeit und Sensibilität der Zuschauerinnen und Zuschauer. ■

Le journal de Lady M.

Das Tagebuch der Lady M.

Regie: Alain Tanner
Schweiz/Belgien/Spanien/Frankreich
1993

Franz Ulrich

Seit dreissig Jahren hat der Genfer Alain Tanner mit seinen ebenso intellektuell konzisen wie poetischen Filmen wohl am meisten von allen Autoren zur internationalen Anerkennung des Neuen Schweizer Films beigetragen. Seine Filme waren immer luzide und provokative Auseinandersetzungen mit dem Zeitgeist und reflektierten fast seismografisch die gesellschaftlichen, politischen und geistigen Nöte und Hoffnungen einer ganzen Generation.

Wem seinerzeit die Werke der sechziger und siebziger Jahre mit ihrem unverwechselbaren Tanner-Touch im Kino zu unvergesslichen Wegweisern geworden sind, dürfte sich vermutlich mit Tanners fünfzehntem Film eher schwer tun. Wie schon bei «Une flamme dans mon coeur» (1987) lieferte wiederum Myriam Mézières, die seit 1976 in Tanner-Filmen anzutreffen ist, den autobiografisch-intimen Stoff zu «Le journal de Lady M.». Ihre Tagebuchnotizen dienten Tanner als Drehbuch für ein Werk, dessen Form und Ästhetik durch die Arbeits- und Produktionsmethoden mit relativ kleinem Budget bestimmt wird.

Nach einem Auftritt im Pariser Nachtclub «Kismet» lernt die Sängerin Lady M. (Myriem Mézières) den katalanischen Maler Diego (Juanjo Puigcorbé) kennen. Zusammen flanieren sie durch das nächtliche, regennasse Paris, dann kehrt Diego nach Barcelona zurück. Nach Ablauf ihres Vertrages fährt Lady M. zu ihm nach Spanien, und auf einer Fahrt durch Katalonien leben sie gegenseitig ihre zärtlich-wilde Leidenschaft aus – bis eines Tages aus Diegos Brieftasche das Foto seiner schwarzen Frau Nuria (Félicité Wouassi) und ihres Töchterchens Billie fällt. Enttäuscht kehrt Lady M. nach Paris zurück. Dort findet sie jedoch keine Ruhe, weil sie zwar weiss, dass ein Leben mit Diego unmöglich ist, aber gleichzeitig meint, ohne ihn nicht leben zu können. Sie lädt Diego nach Paris ein und überlässt es ihm, ob er Frau und Kind mitbringen will. Zu ihrer Überraschung kreuzen sie zu dritt bei ihr auf und richten sich in ihrer Wohnung ein. Die Situation ist voller unterschwelliger, unausgesprochener Spannungen. Doch kommen sich der Mann un die zwei Frauen allmählich näher, und es entwikkelt sich eine Dreierbeziehung. Aus dem Trio formt sich wieder ein Paar, aber diesmal besteht es aus den beiden Frauen. Der überflüssig gewordene Diego kehrt nach Barcelona zurück, während Lady M. und die Afrikanerin ihre (lesbische) Zweisamkeit geniessen, bis sich auch ihre Wege trennen. Ein halbes Jahr später fährt Lady M. wieder nach Barcelona, um die beiden zu sehen. Aber Diego ist mit seiner Familie weggezogen, niemand weiss wohin.

Myriam Mézières und Félicité Wouassi

In Tanners Film geht es um Begierde und Liebe, um Besitz und Hingabe, um die Lichtjahre zwischen Vernunft und Leidenschaft. Häufige Liebeszenen markieren Momente des Glücks, der Zärtlichkeit und unstillbaren Lust, die sich alsbald verflüchtigen und neuer Sehnsucht und Begierde weichen. Über allem lastet die Off-Stimme der Tagebuchschreiberin Lady M. Versucht Alain Tanner mit diesem Film einmal mehr, sich in den Dienst (exhibitionistischer?) Frauenträume zu stellen. Das Resultat unterscheidet sich kaum von einschlägigen Männerphantasien. Auf den Vorwurf, die Sexszenen seien doch sehr *hard* geraten, konterte Tanner mit dem Hinweis auf Krimis, die auch nicht ohne Kriminelle, Gewalt und Blut auskommen können. In einem Film über die Liebe dürfe der Sex nicht ausgeschlossen werden. Dabei scheint Tanner zu übersehen, dass bei einem Krimi die Spannung flöten geht, wenn er nur aus vordergründiger Action und Mord- und Totschlag besteht. Genauso macht sich in «Le journal de Lady M.» bei all den naturalistisch ausgespielten Sexszenen statt erotischer Spannung nur noch Langeweile breit. Vielleicht sollte sich Tanner auch in einem solchen Film Hitchcock zum Vorbild nehmen, der, anstatt die Sensibilität des Publikums mit masslosen Gewalttätigkeiten abzustumpfen, mit dessen Phantasie ein raffiniertes Spiel trieb. Denn wo sind Phantasie, Vorstellungsvermögen und Sehnsucht erregendere Kräfte als im Spiel der Geschlechter? ■